

TOM JONES

FIELDINGS ROMAN UND OSBORNES DREHBUCH

Untersuchungen zu einem Medienwechsel

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von

DIETER HAFNER
von Küsnacht ~~ZH~~ und Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Max Nänny

Benziger AG Graphischer Betrieb, Einsiedeln 1981

TOM JONES

FIELDINGS ROMAN UND OSBORNES DREHBUCH

Untersuchungen zu einem Medienwechsel

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von

DIETER HAFNER
von Küsnacht ZH und Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Max Nänny

Teildruck: Die vollständige Arbeit erscheint in
Schweizer Anglistische Arbeiten, Francke Verlag, Bern

Benziger AG Graphischer Betrieb, Einsiedeln 1981



© A. Francke AG Verlag Bern, 1981

Gesamtherstellung: Benziger, Graphischer Betrieb, Einsiedeln

Printed in Switzerland

ISBN 3-7720-1542-5

INHALT

Vorwort	11
Zeichenerklärungen	12
Einleitung	15
 Erster Teil: TEXTE UND AUTOREN	 25
Kapitel 1: Die Texte	27
Das Filmskript von Faber & Faber	27
Das Buch zum Film: Die Grove Press-Ausgabe	30
Die Vorlage: <i>The History of Tom Jones, a Foundling</i>	31
'Remakes'	32
 Kapitel 2: Der Drehbuchautor	 33
Kapitel 3: Sprachliche Aspekte	40
Die direkte Rede	42
Die Sprache der Regieanweisungen	46
 Kapitel 4: Der Erzähler	 51
Die Stummfilmsequenz	52
Die Zwischentitel	52
Der Kommentator	56
Publikumsadressen	61
Die Kamera als Erzähler	64
Der Humor des Erzählers	65
Der Einfluss Brechts	68
 Zweiter Teil: HANDLUNG	 73
Kapitel 5: Der Kürzungszwang	75
Kapitel 6: Die Handlungsgliederung nach Raum und Zeit	79
Schauplätze	79
Verschiebung und Raffung erzählter Zeitabschnitte	83

Kapitel 7: Die Aktionsstränge (Handlungslinien)	87
Kapitel 8: Die Pflegevaterlinie: Die Beziehung Tom—Allworthy	92
Kapitel 9: Die Liebeslinie: Die Beziehung Tom—Sophie	96
Kapitel 10: Die Rätsellinie	103
Richtungsbestimmende Ereignisse auf der Rätsellinie	105
Verknüpfungspunkte mit anderen Handlungslinien	109
Beiläufige Anklänge der Rätsellinie	110
Wahrheitsindikatoren	111
Kapitel 11: Die Rivalitätslinie	117
Kapitel 12: Die Abenteuerlinie	124
Die Liebesabenteuer	124
Die nicht-amourösen Abenteuer Toms	127
Tyburn	130
Kapitel 13: Adaptationsverluste I: 'Nebensächliches'	134
Nightingale	136
Geschichten in der Geschichte	138
Kapitel 14: Adaptationsverluste II: Wiederholungen	142
Kapitel 15: Kontraktionen	149
Upton	151
Kapitel 16: Inszenierungen und Visualisierungen	154
Dritter Teil: PERSONEN	159
Kapitel 17: Die Personeninventare	161
Das Personenverzeichnis zu <i>Tom Jones</i>	161
Die Haupt- und Nebenfiguren	165
Die Komparserie	173
Externe Figuren	174
Kapitel 18: Charakterisierungsunterschiede homologer Personen	177
Mr Partridge	183

BIBLIOGRAPHISCHE ANGABEN	306
A. Primärliteratur	306
I. Herangezogene <i>Tom Jones</i> -Texte	306
II. Henry Fieldings Werk	306
III. John Osbornes Werk	308
IV. Sewell Stokes' Publikationen	310
B. Sekundärliteratur	311
V. Artikel und Korrespondenz über Osbornes Filmmanuskript <i>Tom Jones</i>	311
VI. Kritische Stimmen zum Film <i>Tom Jones</i>	312
VII. Literatur über Henry Fielding und <i>Tom Jones</i>	313
VIII. Literatur über John Osborne und sein Werk	315
IX. Literatur über Literatur und Film	317
X. Literatur über Film und Manuskript	318
XI. Varia	321
XII. Nachschlagewerke	321

“Those people who deny that there can be any connection between the scenario and literature seem to me to have a wrong conception, not so much of film as of literature. Literature they seem to regard as something polite and academic, in other words, as something god-forsaken and superannuated, compounded of correct grammar and high-sounding ciceronian phrases. Such a conception reveals the feebleness of their sensibility. If you ask me to give you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: *VISUAL*.”

Sir Herbert Edward Read,
A Coat of Many Colours, p. 230.

THE
HISTORY
OF
TOM JONES,
A
FOUNDLING.

IN SIX VOLUMES.

By HENRY FIELDING, Esq;

—*Mores hominum multorum vidit.*—

LONDON:

Printed for A. MILLAR, over-against
Catharine-street in the Strand.

MDCCLXIX.

TOM JONES

A Film Script

by

JOHN OSBORNE

FABER AND FABER

24 Russell Square

London

1964

EINLEITUNG

Anhand der folgenden Untersuchung will ich Veränderungen aufzeigen, welche mit der Umsetzung von Henry Fieldings Roman *The History of Tom Jones, a Foundling*¹ in John Osbornes *Tom Jones: A Film Script*² einhergegangen sind.

Solchen Veränderungen im Detail nachzugehen, hat die Kritik bis vor wenigen Jahren versäumt. Viel zu leichtfertig gibt man sich mit dem tröstlich-fatalistischen Hinweis zufrieden, eine solche Adaptation (oder Adaption) sei eben eine Art von Übersetzung der in Worten erzählten Originalversion einer Geschichte in ein anderes, in bewegten Bildern erzählendes Medium, und bei dieser Transponierung entstünden zwangsläufig Übertragungsverluste. Abgesehen davon, daß auch der 'Direktrezipient' eines literarischen Werkes die Welt großer und kleiner Dichter nie voll erfassen kann – das Manko wird ihm, da ihm die Vergleichsrezeption fehlt, nur nicht bewußt –, verläßt man sich bei der Einschätzung der Natur solcher Verluste allzu oft auf seine Intuition oder schweigt sich gar vorsichtig aus.

Dabei fehlt es nicht an publizierten Überlegungen zur kinematographischen Umsetzung längerer literarischer Werke. George Bluestones³, Alfred Estermanns⁴, Hermann E. Schauers⁵ und andere diesbezügliche Arbeiten sind ohne Zweifel hervorragend. Diese Studien sind jedoch, vielleicht mit Ausnahme der jüngsten, semiotisch orientierten⁶ weitgehend normativ angelegt. Zu häufig wird die Frage aufgeworfen, ob dieser oder jener Zug eines Romans im Film 'richtig', 'werktreu' oder 'medienadäquat' reproduziert

1 Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749; ed. R.P.C. Mutter; Harmondsworth: Penguin, 1966; 12th ed. 1978).

2 John Osborne, *Tom Jones: A Film Script* (London: Faber, 1964).

3 George Bluestone, *Novels into Film* (1957; Berkeley: Univ. of California Press, 1971). Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die Arbeiten Robert Richardsons (*Literature and Film* [Bloomington: Indiana Univ. Press, 1969]) und die Essaysammlung von Fred H. Marcus, Hrsg. (*Film and Literature: Contrasts in Media* [Scranton/London: Chandler, 1971]).

4 Alfred Estermann, *Die Verfilmung literarischer Werke* (Bonn: Bouvier, 1965).

5 Hermann E. Schauer, *Grundprobleme der Adaptation literarischer Prosa durch den Spielfilm* (Diss. Humboldt Univ. [Ost-] Berlin 1964).

6 Eine exemplarische Anwendung der Semiotik auf dem Gebiete der Filmanalyse, wie sie etwa A.J. Greimas in seiner Studie über die Erzählung *Les deux amis* (Maupassant: *La sémiotique du texte: Exercices pratiques* [Paris: Seuil, 1976]) vorschlug, steht meines Wissens ebenfalls noch aus – und erst recht ein semiologisch orientierter Vergleich zwischen einem Szenario und seiner literarischen Vorlage. Die neuen Filmkritiker sind noch vorwiegend mit der Entwicklung und Darstellung ihrer Methode beschäftigt und ziehen, wie Chr. Metz (*Essays sur la signification au cinema*, vol. I [Paris: Klincksieck, 1971] oder Gianfranco Bettetini (*The Language and Technique of the Film* [The Hague: Mouton, 1973]) einzelne Filmteile jeweils nur kurz zur Illustration ihrer Thesen heran.

worden sei. Auch Martin Battestins, für unser Thema sehr relevantes Essay "Osbornes *Tom Jones*: Adapting a Classic"⁷ tendiert in diese Richtung. Zudem geben diese Autoren in ihren (relativ kurzen) Besprechungen gerne nur die Resultate der angestellten Vergleiche bekannt, was manchmal etwas oberflächlich wirkt. Gewiß: die dem Medium Film am ehesten gerecht werdende Analyse müßte eigentlich im Projektionssaal erfolgen; aber warum werden wohl die oft zugänglichen Drehbücher nur sporadisch, fast verschämt im Hintergrund, beigezogen? Erinnerungsvermögen und Gespür der Filmkritiker in Ehren: mehr schriftlich fixierte Belege sind von Interesse.

Da der literarischen Phase von Verfilmungen bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt wurde, möchte ich hier mit meiner Untersuchung ansetzen. Sie stellt Henry Fieldings Roman *Tom Jones* vergleichend neben das nach ihm gefertigte gleichnamige Film-Manuskript⁸ des Dramatikers John Osborne.

Die Welt, die Fielding heraufbeschwört, ist in über dreißigtausend Zeilen gebrauchsfertig verpackt. Demgegenüber ist das Drehbuch ein Informationsengpaß, gewissermaßen das Loch in der Lochkamera beim Abbildungsprozeß dieser Welt auf der Leinwand, eine konzentriert-ideenreiche und 'substanzarme' Vorschrift, wie der Film aufzubauen sei. Nur gerade die Akteure, die Richtlinien für ihr Tun und ihre Dialoge sind festgelegt. Der größte Teil des umgebenden Milieus, der das Filmgeschehen einbettenden 'Wirklichkeit', muß vom Regisseur und seinen 'bildenden' Mitkünstlern geschaffen werden.

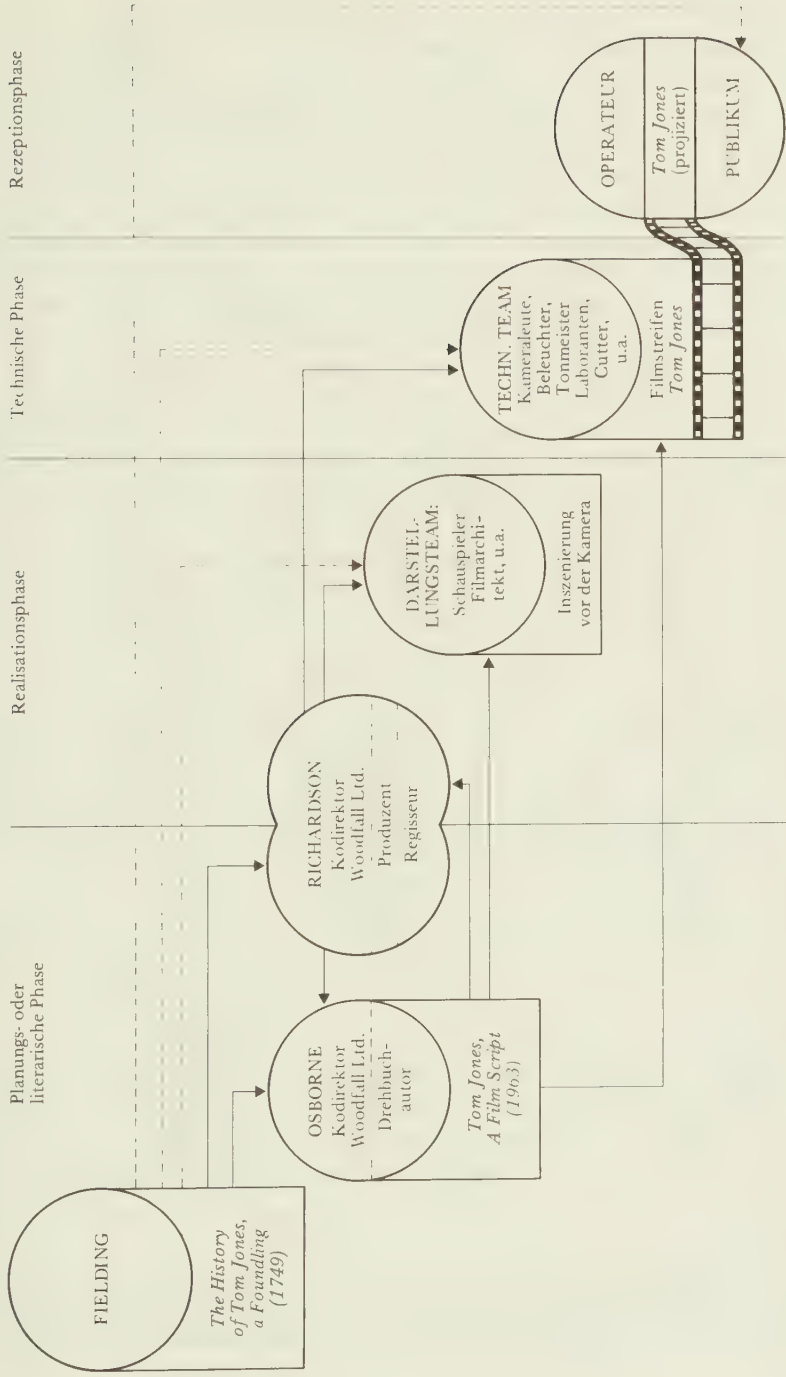


Mit dem nach ihm gedrehten Spielfilm hat das Drehbuch – wenn ich meine Metapher auf kulinarische Gestaltungsvorgänge ausdehnen darf – ungefähr gleichviel zu tun wie ein Rezept mit der angerichteten Speise. In (mindestens) wievielen Töpfen die Verfilmung von Fieldings *Tom Jones* zubereitet wurde, soll das folgende Schema vergegenwärtigen.

⁷ Martin C. Battestin, "Osborne's *Tom Jones*: Adapting a Classic", *Virginia Quarterly Review*, XLII (1966); rpt. in Neil Compton, ed., *Henry Fielding: "Tom Jones"*, Casebook Series (London: Macmillan, 1970), pp. 193–208, and in Fred H. Marcus, ed., *Film and Literature: Contrasts in Media*, pp. 164–177. Dies ist die einzige größere Arbeit über die Verfilmung von Fieldings *Tom Jones*.

⁸ Auch der ursprünglich bühnentechnische Ausdruck *Szenarium* (oder *Szenar*) hat im Filmjargon früh Einzug gehalten, vor allem unter dem Einfluß russischer und italienischer (*scenari*) Regisseure. *Filmmanuskript* und die Kürzel *Filmskript* oder *Skript* hört man als gleichwertige Synonyme neben *Drehbuch* und *Szenario*.

Die vier Hauptphasen der Umsetzung Roman – Film



(Pfeile deuten gestalterische Einflüsse Fieldings, Osbornes und Richardsons an.)

Im Blickpunkt steht die erste Stufe des komplexen, kollektiven Audio-Visualisierungsprozesses: das Planungsstadium oder die *literarische Phase* der Verfilmung. Entsprechend will sich diese Dissertation, mag sie sich auch mit einem 'Randgebiet' englischen Literaturschaffens befassen, als literarhistorische und nicht als interdisziplinäre oder medienkundliche Studie verstanden wissen.⁹ Sie hat den Vergleich eines in Buchform vorliegenden, epischen Erzählstoffes mit einem zweiten Buch, das als Anleitung zur Darstellung dieses Stoffes im Medium des Tonfilms geschrieben wurde, zum Gegenstand. Daß bei der Betrachtung des wortsprachlichen Fundamentes eines kinematographischen Werkes mitunter auch die Möglichkeiten und Grenzen der übrigen schöpferischen Aufbauschichten berücksichtigt werden müssen, ändert nichts an dieser Tatsache.

Ich betrachte im folgenden die Arbeitsunterlage des Filmregisseurs, der den größten Teil der Ikonisierung zu leisten hat, als literarisches, einer eigenständigen Gattung zugehöriges Dokument. Diese nicht ganz unumstrittene Arbeitshypothese scheint mir ebenso legitim wie die Konvention, Theaterstücke zur Literatur zu zählen. Dramentext und Drehbuch sind sich nämlich nicht nur in bezug auf ihre äußere Gestalt ähnlich; auch ihr Verwendungszweck ist derselbe: es handelt sich um Texte, die *gelesen* werden müssen, und *geschrieben* werden, beide in der Hoffnung, ihr 'Inhalt' werde der- ein- st ein- mal aus der Vorstellungswelt einzelner Menschen herausgehoben und durch eine Künstlertruppe zu sinnhaft wahrnehmbarem Leben auf Bühne oder Leinwand erweckt, 'realisiert'. Beide bedürfen aber, das vergißt man leicht, der Inszenierung nicht unbedingt. (In gewissem Sinne ist ein Szenario sogar schrifttümlicher als ein Theatertext. Während letzterer damit rechnen kann, mehrere Male in Szene gesetzt zu werden, ist ein Filmskript zum einmaligen Gebrauch bestimmt und muß nach Abschluß der Dreharbeiten endgültig als reines Schriftstück weiterexistieren.)

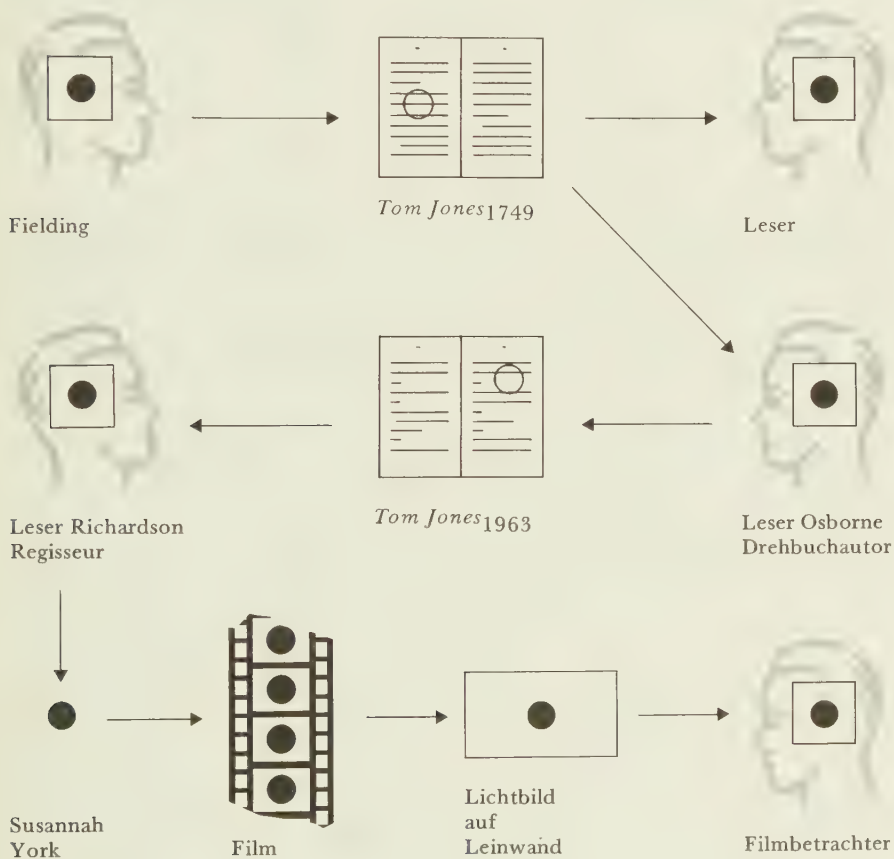
Robert Richardson geht noch einen Schritt weiter, indem er am liebsten auch fertiggedrehte Filme, 'angesteckt' durch ihre Basis, zur Literatur zählen möchte: "I should prefer a climate in which everything written, including of course film scripts, was legitimately considered a part of the study of literature, and it is in this very broad sense that I shall argue that film is a branch of literature."¹⁰ In noch weiterem Sinne wäre dann Literatur schlicht menschliche Kommunikation, die sich über ein den Gehalt fixierendes Medium abwickelt. Eines kann jedenfalls nicht genug betont werden: Beim Roman geht es – unter anderem – wie beim Film um die Übermittlung von

⁹ Mit dieser Standortbestimmung gehe ich also weniger weit als etwa Fritz Kraul, der postuliert, allein die Literaturwissenschaft sei in der Lage, die künstlerische Formensprache des Films zu erfassen (vgl. Fritz Kraul, "Hilfsmittel zu Spielfilmbetrachtungen: Ein Literaturbericht", *Der Deutschunterricht*, Heft 3/1958, S. 33.).

¹⁰ Robert Richardson, *Literature and Film*, p. 15.

Bildern. Bei unserer Transformation *Tom Jones*₁₇₄₉ → *Tom Jones*₁₉₆₃ mußten also aufgrund von Sätzen, die Fielding schrieb, damit sie vor dem ‘inneren Auge’ seiner Leser ähnliche Bilder (etwa von Sophie; vgl. P 607) erzeugen mögen, wie er sie in seiner Vorstellung sah, neue (Drehbuch-) Sätze geschrieben werden, die zu entsprechenden Bildern auf der Leinwand und darauf im Gehirn der Zuschauer führen sollen. Beim Verfassen eines ‘Original’-Drehbuchs oder beim bloßen Lesen eines Drehbuchs entfallen einzelne dieser Schritte.¹¹

Im folgenden Bildübertragungsschema steht der Kreis beispielsweise für /Sophie/. Ausgefüllt ● hat er Bildcharakter, manifestiert er sich nun als (Saussure’sches) *signifié* oder als *signifiant*.



¹¹ Komplex, aber kaum untypisch ist der Werdegang von Pierre Schöndorfers Drehbuch *La 317^e section* (1963). Der Autor verfaßte zunächst ein Filmexposé. Da er keine Produzenten fand, arbeitete er es zu einem Roman um, der sich gut verkaufte. Jetzt erhielt Schöndorfer den Auftrag, seinen Bestseller zum Drehbuch umzuschreiben.

Für das Kino zu schreiben ist anspruchsvoll. Abgesehen davon, daß die Kunstsparte noch keine hundert Jahre alt und daher verhältnismäßig arm an Erfahrung ist, arbeitet der Drehbuchautor im Kräftefeld eines neuen, bildhaften Erzählmediums und zweier alteingesessener Literaturgattungen: Bezüglich der epischen Berichtsweise lehnt er sich an den Roman an; mit Schauspiellern, Szenerien und gesprochenen Worten sieht er Darstellungsmittel zum Einsatz vor, die er beim Theater entliehen hat, und dabei muß er die möglichen Zaubertricks von Kamera, Labor und Schneidetisch berücksichtigen. Der Filmszenarist hat ferner die Bilder, die er zustande kommen lassen will, in nicht minder treffenden Worten als andere Schriftsteller zu beschreiben, ja seine Vorschläge bedürfen besonders plastischer Ausdrucksweise und Suggestivkraft, sollen sie nicht als unverbindlich ad acta gelegt werden. Künstlerische Elemente sollten *in ovo* schon in der schriftlichen Formulierung der vorgesehenen Szenenfolge angelegt sein. Schließlich muß der Verfasser eines Drehbuchs seinen Stoff – und hier ist das etwas abgedroschene Wortspiel am Platz – so stark *ver-dichten* wie sonst außer dem Poeten kaum ein Literaturschaffender. Raffung und Straffung sind für ihn Gebote erster Ordnung.

Anstelle des erhofften Landes unbeschränkter Entwicklungsmöglichkeiten harren dem Skript in den 'Traumfabriken' einengende, oft starr organisierte Studios voller Maschinerien und Machinationen. Wenn es sich nicht aufgrund seiner Qualitäten vehement durchsetzt, verweisen es die verschiedenartigsten Interessen vieler Leute in die hinteren Ränge. Dem kollektiven Medium Film wohnt, unter dem Vorwand technischer Perfektion und kaufmännischer Rentabilität, eine unheimlich glättende Tendenz inne.

Vielleicht haben sich gerade dieser mehrfachen Herausforderung wegen Schriftsteller schon früh dem Drehbuch zugekehrt, wobei zunächst die Umsetzung eigener Werke im Vordergrund gestanden haben mag. Im deutschen Sprachraum denkt man hier etwa an Zuckmayer (*Der Schinderhannes*, 1928¹²; u. a.), Spoerl (*Die Feuerzangenbowle*, 1944; u. a.), Böll (*Das Brot der frühen Jahre*, 1962), Kästner (*Das doppelte Lottchen*, 1950; u. a.) und an Dürrenmatt (*Die Ehe des Herrn Mississippi*, 1961). Besonders in Hollywood hat sich die Zusammenarbeit der Schriftsteller mit den Filmmagnaten für beide Teile gut ausgezahlt; Tennessee Williams, Arthur Miller und William Faulkner sind vielleicht die prominentesten von ihnen. Auch die Verlockung, dank des Kinos in bisher unerreichbare Volkskreise einzudringen, mag eine Rolle spielen. Jean Cocteau mit *L'éternel retour* (1943), Jacques Prevert mit *Les enfants du paradis* (1944) oder Alain Robbe-Grillet mit *L'année dernière à Marienbad* (1961) konnten sich weit über Frankreich hinaus vor einem ungewöhnlich breiten Publikum Gehör verschaffen.

¹² Die Jahrzahlen bezeichnen das Herstellungsdatum des Drehbuchs.

Nicht zuletzt in Grossbritannien schrieben Literaten immer wieder für den Film. Graham Greenes *The Third Man* (1949) und Noël Cowards *Brief Encounter* (1945) sind mit T. S. Eliots *Murder in the Cathedral* (1951) längst Klassiker der siebten Kunst geworden. Nicht einmal Dylan Thomas konnte den Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums Film widerstehen und schrieb ein paar Szenarios.¹³ Allen voran haben die Dramatiker, nicht zuletzt dank der mitreißenden Bewegung des *free cinema*¹⁴, der britischen Filmproduktion wertvolle Impulse verliehen. Derart zahlreich haben sie sich dem Kino zugewendet, daß man fast Mühe hat, Autoren zu finden, die dieser Strömung widerstanden.¹⁵

Die vorliegende Studie über die beiden *Tom Jones*, bewußt auf ein einziges Werkpaar Roman/Drehbuch zentriert, ist breiter angelegt als gängige Untersuchungen über Literatur und Film. Der Hauptakzent liegt auf dem Sammeln möglichst zahlreicher Aspekte, dem Sichtbarmachen von Überein-

¹³ Die Skripten *The Beach at Falesà* (1964), *Me and My Bike* (1965) und *The Doctor and the Devils* (1966) harren noch der Realisierung. *Under Milk Wood* (1954) wurde 1971 verfilmt.

¹⁴ Das *free cinema*, vom italienischen Neo-Realismus und vom *cinéma vérité* beeinflusst, war Mitte der fünfziger Jahre aus dem britischen Dokumentarfilm hervorgegangen. Nach Möglichkeit wollte es die Studios, wo die Kommerzfilme oft zu mehr als zwei Dritteln entstanden, meiden. Seine Hauptvertreter (die Regisseure Lindsay Anderson, Karel Reisz und Tony Richardson) standen den 'angry young men' um Osborne sehr nahe und arbeiteten mit ihnen zusammen. Dadurch erhielt die Bewegung so etwas wie einen revolutionären Impetus. Nach Ulrich Kurowski hat das *free cinema* denn auch eher politische als filmgeschichtliche Bedeutung erlangt (vgl. U. Kurowski, *Lexikon Film* [München: Hanser, 1972], P. 49).

¹⁵ Um einen Begriff ihres beeindruckenden Engagements für den Film zu vermitteln, führe ich nachstehend die bekanntesten Drehbücher auf, die von Schriftstellern der britischen Inseln zwischen 1959 und 1970 verfaßt wurden. Ein Stern* weist auf die Adaption eines Eigenwerkes des Drehbuchautors hin, zwei Sterne** auf eine fremdverfaßte Vorlage. Jahreszahlen beziehen sich auf die Premieren der betreffenden Filme. (Auszug aus: Denis Gifford, *The British Film Catalogue 1895–1970: A Guide to Entertainment Films* [Newton Abbot: David & Charles, 1973]).

Samuel Beckett,	<i>Film</i> (1964)	
Robert Bolt,	<i>Lawrence of Arabia</i> ** (1962)	
	<i>Doctor Zhivago</i> ** (1964)	
	<i>A Man for All Seasons</i> * (1966)	
	<i>Ryan's Daughter</i> (1970)	
Edward Bond,	(und M. Antonioni), <i>Blow Up</i> ** (1967)	
	<i>Laughter in the Dark</i> ** (1969)	
Edna O'Brien,	<i>Girl with Green Eyes</i> * (1964)	
	<i>Three Into Two Won't Go</i> ** (1969)	
Shelagh Delaney,	<i>A Taste of Honey</i> * (1961)	
	<i>The White Bus</i> (1967)	
Christopher Fry,	<i>The Bible</i> , (1966)	
Graham Greene,	<i>Our Man in Havana</i> * (1960)	
	<i>The Comedians</i> * (1967)	
David Mercer,	<i>Morgan: A Suitable Case for Treatment</i> * (1966)	(wenden)

stimmungen und Unterschieden zwischen den zwei Versionen selbst dort, wo sie nicht sehr spektakulär sind. Ganz einfach formuliert lautet die Frage, die wir uns immer wieder stellen werden: Wie haben der Roman und seine Einzelteile Osbornes Anpassungsarbeiten überstanden? Eine der Antworten wird beispielsweise zeigen, wie sich eine Randfigur verändert hat, von der man normalerweise gar nicht spricht. Trotz diesem Offensein fürs Detail darf man sich freilich nicht der Illusion hingeben, die Werke und ihre Differenzen erschöpfend ausleuchten zu können. Die Untersuchung hat ihren Zweck erfüllt, wenn sie die Grenzen der üblichen Vergleichsgenauigkeit ein wenig nach oben verschiebt.

Zwischen den Fronten – und es geht ja letzten Endes um den Zusammenstoß zweier Zeitalter, zweier Autoren, zweier Medien: verschiedener Erzähl- und Rezeptionstraditionen – zwischen diesen Fronten erfährt der Bericht-erstatte viel, gefährlich viel. Eine der größeren Schwierigkeiten dieser Arbeit bestand denn auch darin, ordnende Kriterien aufzustellen, Gliederungslinien zu finden, längs derer sich der zunächst amorph scheinende Haufe von Abweichungen und Übereinstimmungen übersichtlich gruppiert darstellen läßt. Ich werde in den betreffenden Kapiteln darauf zu sprechen kommen.

Verlockend bei diesem Vergleich ist besonders die Möglichkeit, einigermaßen exakt-wissenschaftlich vorgehen zu können – eine Chance, die sich

-
- | | |
|-------------------|---|
| John Mortimer, | (und Truman Capote), <i>The Innocents</i> ** (1961)
<i>Lunch Hour</i> * (1962)
<i>The Running Man</i> ** (1963)
<i>Bunny Lake Is Missing</i> ** (1965) |
| John Osborne, | (und Nigel Kneale), <i>Look Back in Anger</i> * (1959)
(und Nigel Kneale), <i>The Entertainer</i> * (1960)
(und Sewell Stokes), <i>Tom Jones</i> ** (1963)
(und Charles Wood), <i>The Charge of the Light Brigade</i> ** (1968)
<i>Inadmissible Evidence</i> * (1968) |
| Harold Pinter, | <i>The Servant</i> ** (1963)
<i>The Caretaker</i> * (1963)
<i>The Pumpkin Eater</i> ** (1964)
<i>Accident</i> ** (1967)
<i>The Birthday Party</i> * (1970)
<i>The Go-Between</i> ** (1970) |
| Terence Rattigan, | <i>The VIPs</i> (1963)
<i>The Yellow Rolls Royce</i> (1964)
<i>Good Bye, Mr Chips</i> ** (1969) |
| Alan Sillitoe, | <i>Saturday Night and Sunday Morning</i> * (1960)
<i>The Loneliness of the Long Distance Runner</i> * (1962) |
| N.F. Simpson, | <i>One Way Pendulum</i> * (1964) |
| Tom Stoppard, | <i>The Engagement</i> (1970) |
| Peter Ustinov, | <i>Romanoff and Juliet</i> * (1965) |
| David Storey, | <i>This Sporting Life</i> * (1963) |
| John Whiting, | (und Brian Forbes), <i>The Captain's Table</i> ** (1959)
<i>Young Cassidy</i> ** (1965) |

nicht semiotisch-strukturalistisch arbeitenden Literaturkritikern selten genug bietet.¹⁶ Ich betrachte Fieldings Roman gleichsam als meßbare Ausgangssubstanz, Osbornes Drehbuch als ebenfalls meßbares Endprodukt des geistigen Prozesses 'Adaption' und postuliere, die Differenz müsse sich bis zu einem gewissen Grade darstellen und kommentieren lassen. Werturteile sollen nach Möglichkeit zurückgestellt werden; der Ausdruck 'Verlust' wird beispielsweise nicht die negative Bedeutung haben, die ihm ein literaturgeschichtlich auf Fielding festgelegter Betrachter geben mag, sondern die vorurteilslos feststellende ('phänomenologisch' ausgerichtet¹⁷) von im-Vergleich-mit-der-Vorlage-weniger-geworden-sein: Diese Abhandlung versteht sich in erster Linie deskriptiv.

Im Vorgehen, das, wie ich durchblicken ließ, keinen Anspruch auf Methodenreinheit stellen will, gibt es allerdings eine Phase, wo die Subjektivität des Schreibenden sichtbar einfließt: Ich erstelle gelegentlich Synopsen von *Paraphrasen*, nicht zuletzt des unüberschaubar großen Umfangs der Werke wegen. Sie ersetzen aber die Originaltexte, die wir stets hinter ihnen wissen, nur vorübergehend und didaktisch-illustrativ.

Zum Aufbau der Untersuchung: Nach einem ersten Teil, worin neben der Textfrage und Bemerkungen zur Autorschaft formale Aspekte wie sprachliche Ausdrucksweise und die Manifestation des Erzählerstandpunktes erörtert werden, folgt die eigentliche Hauptsache: Der Vergleich der *Inhalte* des Romans und des Filmszenarios gleichen Titels.

Um diese Inhalte analysieren zu können, ist es von Vorteil, sie in vergleichbare Einzelteile zu zerlegen. Dabei ist dieses schrift-sprachlich und kinematographisch-bildlich dargestellte Leben – und als das sei der Inhalt definiert – an sich unteilbar. Zum Beispiel sind die "stofflich wertfrei nach-erzählbaren Tatsachenabläufe" (die 'äußeren' Handlungen) engstens durch wechselseitige Abhängigkeitsbeziehungen mit ihrer personalen Trägerschaft verknüpft. Eine vergleichende Studie kommt aber ohne Abstraktion nicht aus, und so werden einzelne Dimensionen und Bezüge notgedrungen vernachlässigt, Zusammengehöriges wird getrennt.

Im zweiten Teil werde ich daher die äußere Handlung von Roman und Drehbuch in Unterabschnitte und in die wesentlichen Stränge (Handlungs- oder Aktionslinien) gliedern, diese künstlich geschaffenen Einheiten paar-

¹⁶ Die sechs Jahre, in denen ich mich mit den methodischen Ansätzen von Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Genette u.a., vor allem aber meines Lehrers Jacques Géninascas, auseinandergesetzt habe, sind natürlich nicht spurlos an mir vorbeigegangen. Einzelne Denkanstöße verdanke ich dieser Richtung, und terminologische Anleihen habe ich nicht unterdrückt.

¹⁷ "Die Phänomenologie [Husserls] will den Weg zu den Erscheinungen freimachen, der bei natürlicher Einstellung von den Vor-Urteilen über das, was da erscheint, verbaut ist." (Heinrich Schmidt und Georgi Schischkoff, *Lexikon der Philosophie*, 19. Aufl. [Stuttgart: Kröner, 1974], p. 499.)

weise einander gegenüberstellen und darauf einige Fragen zu klären versuchen: Welche Einzelteile hat Osborne aus dem großen 'Augustan' Klassiker übernommen? In welcher Reihenfolge oder wie beleuchtet stehen sie in seinem Drehbuch? Hat er Gewichte verlagert, Proportionen verändert? Welche Handlungselemente hat er umgearbeitet, und in welcher Weise? Wie sieht der 'Abfallhaufen' nicht verwerteter Stellen aus? Ist neuer Stoff hinzugefügt worden? Und so weiter.

Im dritten Teil der Untersuchung werden auf ähnliche Art die Personenbestände vergleichend nebeneinandergestellt. Fielding bat den redlichen ("candid") Leser zu Anfang seines Buches "that he will not expect to find perfection in this work" (P 38). Darf ich mich – mit ungleich viel mehr Grund – bezüglich meiner Arbeit dieser Bitte anschließen und ebenfalls hoffen, "that he will excuse some parts of it, if they fall short of that little merit which I hope may appear in others" (P 38)?

Kapitel 10

DIE RÄTSELLINIE

Wer ist der Titelheld? Woher stammt das Findelkind, das von Allworthy aufgenommen, Jones genannt und auf seinen eigenen Namen Thomas getauft worden ist? Die Frage nach Toms Herkunft liegt ständig in der Luft; fiktive Gestalten und Rezipienten suchen nach der Antwort, ahnen sie, wissen sie teilweise oder wähnen sie ganz gefunden zu haben. Wenige kennen und vertuschen die Wahrheit. — Folgt man den Stellen, die Toms Abstammung in irgendeiner Form zum Thema haben, so bewegt man sich auf der Rätsellinie von *Tom Jones: der Geschichte eines Findlings*, der in Wirklichkeit der Neffe seines Pflegevaters ist.

Ihre einzigartige Spannung entspringt dem Auseinanderklaffen des effektiven Geschehens und seiner verzerrten Resultierenden im Bewußtsein von Akteuren und Publikum. Bei einer groben Gegenüberstellung unserer beiden Werke gewinnt man intuitiv den Eindruck, in der Filmstory trete diese analytische Komponente etwas in den Hintergrund. Schon aus dem ursprünglichen Titel, *The History of Tom Jones, a Foundling*, sprach die Isotopie des Verlierens, Suchens und Findens. Läßt sich das Gefühl, Osbornes *Tom Jones: A Film Script* appelliere weniger an die Neugier und den 'kriminalistischen' Spürsinn, durch eine genauere Abklärung erhärten?

Stichwortübersicht über die Rätsellinie

Fielding Buch/Kap.:			Osborne §§:
P I	3	ALLWORTHY ENTDECKT DAS KIND und läßt für es wie für ein eigenes sorgen. Mrs Wilkins warnt ihn, man werde ihn für den Kindsvater halten.	} 5–20
I	6–9	JENNY JONES BEKENNT IHRE MUTTERSCHAFT, VER- SCHWEIGT ABER DEN NAMEN DES	
II	6	VATERS UND VERLÄSST DIE GEGEND.	
I	9	Das Gerücht geht um, Allworthy sei der Vater des Knäbleins.	
II	2	THOMAS ALLWORTHY NENNT DAS KIND THOMAS JONES.	
II	2	Hauptmann Blifil rügt Allworthy, weil er Master Blifil mit dem 'Niemandskind' Jones zusammen erziehen läßt.	

Legende: Nur im Roman / **nur im Drehbuch** / im Roman und im Drehbuch vorkommend.
 GROSSBUCHSTABEN markieren ausschlaggebende Ereignisse der Rätsellinie.
 Vorangestellte Buchstaben weisen auf Verknüpfungspunkte der Linie mit andern Handlungssträngen hin (Majuskeln auf 'aktive', Minuskeln auf 'passive'):
 P, bzw. p: mit der Pflegevaterlinie
 l: mit der Liebeslinie
 r: mit der Rivalitätslinie
 a: mit der Abenteuerlinie

LEBENS LAUF

Geboren am 15. November 1938, besuchte ich Primar- und Sekundarschule in Küsnacht /ZH; die kantonale Oberrealschule in Zürich schloss ich 1957 mit der Maturität Typus C ab. Nach der darauf folgenden Ausbildung zum Primarlehrer am Zürcher Oberseminar unterrichtete ich einige Jahre in Freienstein/ZH und im Stadtzürcher Schulkreis Limmattal. 1966 erwarb ich an der Universität Zürich das Sekundarlehrerpatent. Während des anschliessenden Studiums der englischen Sprache und Literatur (Nebenfächer: französische Sprache und Literatur) erteilte ich Unterricht auf allen Stufen, hauptsächlich Englischunterricht an Berufs- und Mittelschulen in Zürich und Schaffhausen. 1970/71 absolvierte ich zwei Auslandsemester an der University of Aberdeen, Schottland. Im Februar 1980 schloss ich mein Studium an der Universität Zürich mit dem Doktorexamen ab und arbeite seither als Hauptlehrer für Englisch an der Kantonsschule Schaffhausen.

